

**Veneno sin antídoto para el Sócrates histórico y la Tragedia Barroca  
en *El verí del teatre (El veneno del teatro)* de Rodolf Sirera.  
(Una dosis extrema de sadismo para atajar los excesos de la ficción teatral)<sup>1</sup>**

**Pau Gilabert Barberà<sup>2</sup>  
Universitat de Barcelona**

Sócrates y su serena actitud ante la muerte –si bien cuestionándola-, según relato de Jenofonte en su *Apología de Sócrates*, se convierten para el dramaturgo Rodolf Sirera en la referencia idónea para una reflexión osada sobre los límites de la ficción teatral. Tradición Clásica, pues –incluida la que proviene de la Tragedia Barroca-, sometida a un juicio severo en aras de una mayor conciencia del peligro de reducir la vida a una mera representación y a los seres humanos en intérpretes forzados de un guión que no escribieron.

Palabras clave: tradición clásica; Sócrates; Rodolf Sirera; *El verí del teatre (El veneno del teatro)*; tragedia barroca, Racine; Marqués de Sade; ilustración francesa

Socrates' serene attitude before his death –although this is questioned-, as described by Xenophon in his *Apologia Socratis* becomes for the playwright Rodolf Sirera a useful reference in an effort to reflect boldly on the limits of theatrical fiction in another clear example of the Classical Tradition, including that derived from Baroque Tragedy. However, in this case, it is judged severely to make us more conscious of the risk of turning life into a mere theatrical performance and human beings into actors and actresses in a play they did not write.

Key words: classical tradition; Socrates; Rodolf Sirera; *El verí del teatre (The Poison of the Theatre)*; classical tragedy, baroque tragedy, Racine; Sade; French Enlightenment

A Ramon Simó

El dramaturgo valenciano Rodolf Sirera subtuló *El veneno del teatro* con la precisión siguiente: “Diálogo entre un aristócrata y un comediante”<sup>3</sup>. “Diálogo” tiene aquí el significado convencional de “conversación entre dos o más personas”, pero esta acepción se aleja, y mucho, de lo que sería un auténtico diálogo en el sentido más platónico del término, es decir, las idas y venidas de la palabra (*lógos*) a través del espacio existente (*diá*) entre dos o más interlocutores en principio de igual relevancia intelectual. Todos ellos, en efecto, se esfuerzan por comprender y definir qué es en sí misma, por ejemplo, la justicia, la belleza, el bien, etc. Familiarizados, no obstante, con la lectura de los diálogos platónicos, sabemos que Sócrates rompe muy a menudo con

---

<sup>1</sup> Este artículo es resultado del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia español: “Usos y construcción de la tragedia griega y de lo clásico” -referencia: FFI2009-10286 (subprograma FILO); investigador principal: Profesor Carles Miralles Solà, y fue publicado en *Estudios Clásicos* 139, 2011, pp. 111-136.

<sup>2</sup> Profesor titular de Filología Griega de la Universitat de Barcelona. Gran Via de les Corts Catalanes 585, 08008 Barcelona. Teléfono: 934035996; fax: 934039092; e-mail: [pgilabert@ub.edu](mailto:pgilabert@ub.edu); página web personal: [www.paugilabertbarbera.com](http://www.paugilabertbarbera.com)

<sup>3</sup> Sirera, Rodolf 1978, p. 85; todas las citaciones corresponden a esta edición y la numeración entre paréntesis a ella se refiere –las traducciones al castellano son mías.

este método de investigación tan “cooperativo”<sup>4</sup> a fin de alcanzar, mediante la *maíeusis*, la Verdad incontestable y vencer así a colaboradores más ignorantes de lo que creían. Triunfa, pues, la excelencia o aristocracia intelectual del gran maestro de Atenas. Por el contrario, en *El verí del teatre*, asistiremos a un combate dialéctico desigual, en que un marqués –demasiado parecido al de Sade para no ver en él su trasunto– impone “sádicamente” su criterio a un comediante plebeyo, a quien de hecho no considera en momento alguno un interlocutor real, sino un simple instrumento para dar vía libre a sus pulsiones más desenfrenadas. O, dicho de otro modo, el marqués no anda falto de pretensiones intelectuales, pero su método, a diferencia del de Sócrates, no consiste en lograr que el interlocutor para al fin aquello de lo que está preñado, sino en asesinarlo para validar tesis personales.

Acto seguido, y en la dedicatoria a Joan Brossa, Sirera incluye un pasaje del Primer Prefacio de *Británico* de Jean Racine: ‘¿Qué deberíamos hacer para dejar satisfechos a jueces tan exigentes? (...) Únicamente deberíamos alejarnos de las cosas naturales, para dejarnos caer en los brazos de las extraordinarias...’ –‘*Què caldria que féssem per deixar satisfets jutges tan exigents? (...) Únicament ens hauríem d’allunyar de les coses naturals, per deixar-nos caure entre els braços de les extraordinàries...*’<sup>5</sup>. A Racine le criticaron el haber creado un Nerón demasiado cruel, o demasiado bueno –según otros–, escandalizándose incluso por el hecho de haber elegido a un hombre tan joven como Británico para encarnar a un héroe trágico, etc. Es por ello que se pregunta si debería alejarse de las cosas naturales y abrazar las extraordinarias. En realidad, afirma que sería muy fácil; bastaría con ‘*en lugar de una acción simple, cargada de poca materia, como debe ser una acción que transcurre en un sólo día... llenar esta acción con numerosos incidentes que sólo podrían acontecer en un mes, con un gran número de recursos escénicos, tanto más sorprendentes cuanto más verosímiles, con una infinidad de declamaciones, en las cuales se haría decir a los actores todo lo contrario de lo que deberían decir*’<sup>6</sup>.

Razonándolo así, sería difícil que la opción “simple” o “natural” no contara con nuestra adhesión, pero Racine y Corneille son figuras señeras de la Tragedia Barroca Francesa y la “naturalidad” no fue precisamente su rasgo diferencial. Las tragedias de aquel período siguieron el modelo de las grecorromanas, tomaron prestados sus temas de la Mitología Griega o la Historia Romana, y recrearon así en el siglo XVIII un mundo lejano y ajeno<sup>7</sup>. Fueron escritas por hombres embebidos de los clásicos, como Racine, educado por los jansenistas de Port-Royal, y fueron pensadas para un público falto ya del vitalismo del Renacimiento<sup>8</sup>. La sociedad europea, y también la francesa, se había estructurado alrededor de las grandes ciudades, cuyo centro era la corte real. Era la Francia de la grandeza y la magnificencia de Versalles, con enormes jardines artificiosos y simétricos, donde se manifestaba un gran desarrollo de las artes

<sup>4</sup> Después de los llamados precisamente “diálogos socráticos” de Platón, los de la primera etapa: *Critón, Eutifrón, Laques, Lisis, Cármides, Hipias Mayor, Hipias Menor, Ión*.

<sup>5</sup> ‘*Que faudrait-il faire pour contenter des juges si difficiles?... Il ne faudrait que s’écarter du naturel pour se jeter dans l’extraordinaire*’ (Racine, J. 1950, p. 387; todas las citaciones corresponden a esta edición).

<sup>6</sup> ‘*Au lieu d’une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour... il faudrait remplir cette même action de quantité d’incidents qui ne se pourraient passer qu’en un mois, d’un grand nombre de jeux de théâtre, d’autant plus surprenants qu’ils seraient moins vraisemblables, d’uns infinité de déclamations où l’on ferait dire aux acteurs tout le contraire de ce qu’ils devraient dire*’, p. 387 (la traducción es mía).

<sup>7</sup> Véase, p. e.: Rousset, J., 2009; McMahon, E. N., 1998; Louvat, B., 1997; Rohou, J., 1996; Delmas, C., 1994; Gossip, C. J., 1981; Highet, G., 1951.

<sup>8</sup> Véase, p. e.: Sayer, J., 2006; Forestier, G., 2006; Blanc, A., 2003; Niderst, A., 2001 i 1978; Couprie, A., 1995; Péliissier, G., 1995; Highet, G., 1951.

decorativas, y era también la Francia de los nobles de vestidos lujosos y grandes pelucas, zapatos de tacón, camisas con puños de encaje, etc. En el teatro, los decorados y el vestuario llegaron asimismo a niveles desconocidos de refinamiento y opulencia, y fue la época de actores y actrices profesionales muy admirados por el público.

Sin embargo, la Tragedia Barroca no alcanzó el mismo nivel de aceptación que la griega o el teatro renacentista. Fruto de la erudición de sus dramaturgos y abordando problemas que no siempre eran universales, se dirigió a un público letrado, culto y, en consecuencia, restringido. Los protagonistas eran reyes, príncipes y nobles en general, reflejando más la estructura monárquica de la sociedad que siguiendo la indicación de Aristóteles en el sentido de que las tragedias habían de basarse en las acciones de los grandes hombres<sup>9</sup>. Lo peor, con todo, fue que, a fin de adaptarse al código social imperante, aquellos dramaturgos se autoimpusieron limitaciones más complejas y rígidas que las que se deducían del teatro clásico en general y de la preceptiva aristotélica en particular. Las convenciones barrocas obedecían a restricciones sociales, abjurando, por vulgares, de palabras propias de oficios manuales, como por ejemplo “cuchillo”; evitando imágenes vivas y fuertes; optando por metáforas consagradas; buscando siempre la simetría, y sometiendo a complejísima normas de versificación<sup>10</sup>. Conviene que lo tengamos en cuenta, por consiguiente, para entender los motivos de Rodolf Sirera al modelar literariamente un marqués partidario de una anomía radical.

La primera acotación reclama igualmente la atención del lector: “Paris, 1784. Sala privada de recibir de un palacio rococó. Muebles de acuerdo con los gustos y el estilo de la época... un gran ventanal... se observa el avance inexorable del atardecer... Un criado enciende parsimoniosamente las velas de los candelabros” -“*París, 1784. Sala privada de rebre d'un palau rococó. Mobles d'acord amb els gustos i l'estil de l'època... un gran finestral... s'observa l'avanç inexorable del capvespre... Un criat encén parsimoniosament els canelobres*” (91). Pues bien, un conocimiento mínimo de la Historia del Arte Europeo nos lleva a asociar el estilo Rococó, considerado por algunos como la última etapa del Barroco, con un gran refinamiento decorativo aplicado a la arquitectura, la escultura, la pintura y las artes en general. Se caracteriza a menudo por la representación de formas de la naturaleza, como ramas y hojas, pero muy probablemente habría unanimidad en no considerar el conjunto como “natural” en el sentido de “poco artificioso”<sup>11</sup>. Estamos, sin embargo, en vísperas de la Revolución Francesa (1789), aquella gran y cruel sacudida histórica en todos los órdenes, de manera que quizá podríamos pensar alegóricamente en “el avance inexorable del atardecer” no como una simple precisión cronológica, sino como el aviso o premonición del sombrío futuro que amenazaba aquel mundo tan elegante y, por descontado, no menos cruel que la Revolución que lo ajusticiará. Finalmente, en un palacio rococó, no pueden faltar los candelabros, pero el marqués que lo habita, tan aficionado al teatro que ha convocado a un actor famoso, quizá no enciende sus velas porque oscurece ya, sino para que, vestido de criado, iluminen, como en un escenario, la actuación personal en la que está convencido que brillará.

---

<sup>9</sup> *Poètica*, II: “Dado que, quienes imitan, imitan personajes que actúan, es forzoso, por otra parte, que éstos sean o superiores o inferiores (σπουδαίους ἢ φαύλους)... Es en esta diferencia que la tragedia difiere de la comedia. En efecto, una quiere imitar personajes peores (χείρους) y la otra personajes mejores que los actuales (βελτίους τῶν νῦν)” –la traducción es mía siguiendo la edición de Kessel, R. 1968.

<sup>10</sup> Beaudouin, V., 2002.

<sup>11</sup> Véase, p. e: Weisgerber, J., 2001.

El nombre del actor es Gabriel de Beaumont y, en estos momentos, su enfado va en aumento, porque lleva casi una hora esperando ser recibido por el marqués en persona y no sólo, como es el caso, por el criado. Éste –es decir, el marqués disfrazado de criado- le ha ofrecido un vino de Chipre que pretendidamente ha de aliviarle la espera y, acto seguido, lo aborda con comentarios y preguntas:

‘parecéis... más alto en el escenario’. Gabriel: ‘En el escenario, el espectador no tiene más puntos de referencia que los que nosotros queremos subministrarle’. Criado: ‘Y vuestra voz...’. G: ‘Resulta más vibrante, con más cuerpo... Es algo lógico. Aquí, hablando contigo, no he de preocuparme por colocarla. No hay problemas de distancia o de sonoridad’.

*‘... sembleu més alt en l’escenari’. Gabriel: ‘En l’escenari, l’espectador no té més punts de referència que els que nosaltres volem subministrar-li’. Criat: ‘I la vostra veu...’. G: ‘Resulta més vibrant, amb més cos... És cosa lògica. Ací, parlant amb tu, no m’he de preocupar per col·locar-la. No hi ha problemes de distància o de sonoritat’ (93).*

Gabriel no lo sabe todavía, pero el marqués le está haciendo actuar en un primer experimento suyo, donde cumple decir que la impostación de la voz no juega papel alguno. Se interesa por la oposición “realidad / ficción”: ‘¿Queréis decir que, cuando actuáis, no os comportáis sobre el escenario exactamente igual que en la vida real...?’ - *‘Voleu dir que, quan actueu, no us produïu sobre l’escenari exactament el mateix que en la vida real...?’*-, y Gabriel le ilustra inocentemente sobre los secretos de su arte: ‘Claro que no. Sería imposible... Si así fuera, nadie me oiría correctamente, o bien no alcanzaría a transmitir a los otros los sentimientos del personaje - *‘És clar que no. Això seria impossible... Si així fera ningú no em sentiria correctament, o bé no arribaria a transmetre als altres els sentiments del personatge’* - (93). Le revela incluso que estos sentimientos son también en un cierto sentido los del actor, porque, ‘cuando se actúa, se llega a un punto en que no es posible distinguir dónde comienza y acaba la ficción’ - *‘quan hom actua, arriba un punt en què no pot distingir on comença i acaba la ficció’* - (94). Y el falso Criado, amparándose en la pasión por el teatro que confiesa sentir, y habida cuenta de que ‘hay que sentir... lo que se expresa’ - *‘cal sentir... allò que s’expressa’* - y ‘se expresa... lo que se siente’ - *‘s’expressa ... allò que es sent’* - (94), osa contradecirle:

‘Vos... mismo habéis afirmado antes que tenéis que recurrir a determinada manera de hablar... la correcta colocación de la voz... Esto es convencional. Y, por otra parte, ¿cómo participar sinceramente de los sentimientos de los personajes de Racine, por ejemplo, cuando Racine, como todos los clásicos, se expresa por medio del verso, de una forma que, según alcanzo a entender, no es natural y con un vocabulario que, por otra parte, tampoco es un vocabulario de uso corriente?’.

*‘... vos mateix heu afirmat abans que heu de recórrer a determinada manera de parlar... la correcta col·locació de la veu... Això és convencional. I, per altra banda, com participar sincerament dels sentiments dels personatges de Racine, posem per cas, quan Racine, com tots els clàssics, s’expressa per mig del vers, d’una forma que, segons jo arribe a entendre, no és natural i amb un vocabulari que, per altra banda, tampoc no és un vocabulari d’ús corrent?’ (94).*

Queda claro, por tanto, que cumplía hablar de la Tragedia Barroca y, aunque llegará el momento en que la referencia a los últimos momentos de la vida de Sócrates se impondrá en el debate, de momento, el siglo XVIII francés y sus protagonistas principales continúan incardinando el drama de Sirera. Efectivamente, para Gabriel, los razonamientos que acaba de oír son más propios de un filósofo como Diderot que de un criado. Poco importa que éste le recuerde que las categorías sociales ‘son también una convención’ -‘*són també una convenció*’- y que ‘se puede acceder de la miseria al poder, o del poder a la miseria’ -‘*es pot accedir de la misèria al poder, o del poder a la misèria*’- (94). Gabriel, consciente de que su lugar en la sociedad ‘se mantiene todo el tiempo en precario’ -‘*es manté tot temps en precari*’-, que depende de su arte, y que a la vez el arte ‘depende también de los gustos de una época’ -‘*depèn també dels gustos d’una època*’-, sabe que, para los nobles, incluso un actor famoso será siempre un ‘cómico’ -‘*còmic*’- (95), mientras que ellos, como el marqués que le ha convocado, ejercen un poder efectivo y real. Gabriel llega finalmente a una conclusión verosímil: ‘¡Decididamente, tu debes de ser uno de aquellos que a escondidas estaban suscritos a la Enciclopedia!’ -‘*Decididament, tu seràs un d’aquells que estaven subscriptes d’amagat a l’Enciclopèdia!*’- (94-95)<sup>12</sup>.

He aquí, pues, la Ilustración –es decir, la superación consciente del Barroco- y su racionalismo utilitarista, el anticonformismo intelectual, el rechazo de la trascendencia, el sensualismo, el empirismo, en suma, la iluminación de la sociedad con las luces de la Razón, invadiendo la escena<sup>13</sup>. Y Diderot, que ocupa un lugar relevante en el movimiento ilustrado, sobresalió en la defensa de la dignidad humana y en la búsqueda de la verdad personal.

El falso Criado reconocerá ahora ante Gabriel que la profesión de cómico es sin duda la más despreciada y envidiada a un tiempo, ya que ‘todos sentimos la necesidad de representar alguna vez... en la vida real... fuera de los escenarios’ -‘*tothom sent la necessitat de representar alguna volta... en la vida real... fora dels escenaris*’- (95); le revela que él es el Marqués y no el Criado, que ha “actuado-representado” para él, y que ‘vestía como un criado, ergo tenía que ser un criado... pero el vestido es siempre un disfraz’ -‘*anava vestit de criat, doncs havia de ser un criat... però el vestit és sempre una disfressa*’- (96). Gabriel, con todo, decide no creerle hasta verle vestido como corresponde a su condición, aunque intuye ya que está conversando con un hombre peligroso de ideas clandestinas de quien debería alejarse: ‘Me retenéis aquí en contra de mi voluntad’ -‘*Em reteniu, ací, contra la meua voluntat*’-, pero, como si fuera el sofista griego Antifonte –uno de los grandes inconformistas intelectuales de la llamada en este caso “Ilustración Griega”, y para quien el respeto a la ley obedece tan sólo al miedo que unos ojos ajenos nos observen incumpléndola<sup>14</sup>, el Criado-Marqués le responde:

<sup>12</sup> Sobre Diderot y el Enciclopedismo, véase, p. e.: Quintili, P., 2009; Ballstadt, K. P. A., 2008; Stark, S., 2006; Ogée, F. & A. Strugnell (eds.), 2006; Trousson, R., 2005; Duflo, C., 2003; Proust, J., 1967; Morley, J., 1914.

<sup>13</sup> Véase, p. e.: Gregory, M. E., 2010.

<sup>14</sup> Antifonte fue sin duda uno de los sofistas más destacados en la formulación teórica de la oposición *phýsis* / *nómos* y así la resumió: “Justicia es, pues, no transgredir las disposiciones legales de la ciudad en la cual vivimos. Por tanto, un hombre podría practicar la justicia muy en beneficio propio, si ante testimonios observa las leyes como soberanas, pero, sin testimonios, las leyes de la naturaleza (*εἰ μετὰ μὲν μαρτύρων τοὺς νόμους μεγάλους ἄγοι, μονοῦ μὲνος δὲ μαρτύρων τὰ τῆς φύσεως*). En efecto, hay leyes impuestas, pero las de la naturaleza son necesarias. Las leyes acordadas no son innatas, mientras que las de la naturaleza son innatas y no acordadas (Col. 1). Así, pues, si al transgredir las disposiciones legales conseguimos pasar desapercibidos a los que las han acordado, nos vemos libres de ignominia y de castigo... Efectivamente, se legisla para los ojos” (*τὰ οὖν νόμιμα παραβαίνων εἰ ἂν λάθῃ τοὺς*

‘Desgraciadamente, no hay testimonio alguno que lo demuestre’ - *‘Dissortadament, no hi ha cap testimoni que ho demostre’*- (97).

El Marqués se ha vestido ya de marqués; Gabriel es consciente de la nueva situación, comienza a tratar de Vos a su interlocutor, y éste, apoyándose en el experimento anterior, pasa a exponerle su tesis:

‘En la vida real... actuamos... todos nosotros... siempre... Esta actuación cotidiana es... absolutamente necesaria para la supervivencia del status social... para nuestra propia supervivencia como individuos... Ah, si nos tomáramos en serio las teorías del señor Rousseau, este mundo sería una especie de infierno... El buen salvaje... No... El hombre en estado natural no es precisamente bueno... Se manifiesta de una manera auténtica, eso sí... Pero esta autenticidad, esta sinceridad, amigo Gabriel... nos mostraría como realmente somos. Y somos peores que la fieras más terribles de la selva... os lo digo yo, que sé de qué hablo’.

*‘En la vida real... actuem... tots nosaltres, tothora... Aquesta actuació quotidiana és... absolutament necessària per a la supervivència del status social... per a la nostra pròpia supervivència com a individus... Ah, si prenguéssim seriosament les teories del senyor Rousseau, aquest món seria una mena d’infern... El bon salvatge... No.... L’home en estat natural no és precisament bo... Es manifesta d’una manera autèntica, això sí... Però aquesta autenticitat, aquesta sinceritat, amic Gabriel... ens mostraria com realment som. I som pitjors que les feres més terribles de la selva... Us ho dic jo, que en sé’* (99).

Rousseau se relacionó ciertamente con los enciclopedistas, pero no compartió su optimismo. Afirmó que las artes y las ciencias no habían depurado las costumbres, sino todo lo contrario, de tal suerte que se inclinó por una exaltación utópica de la naturaleza y del hombre auténtico, el buen salvaje, en contra de la civilización y de los en principio beneficios incuestionables de la Razón<sup>15</sup>. Pues bien, en un primer momento, las palabras del Marqués deberían tranquilizar a Gabriel, ya que parecen confirmar el uso social, cotidiano y civilizado del “hacer teatro”, del “actuar”. Él mismo lamentará los ‘casos de crueldad extrema’ - *‘casos de crueltat extrema’*- en su siglo ‘tan ilustrado’ - *‘tan il·lustrat’*- (99), pero el Marqués le aclara que él no lo decía con un tono de ‘rechazo moral’ - *‘rebuig moral’*- o de ‘condena piadosa’ - *‘condemnació pietosa’*-, sino con una ‘cierta admiración estética’ - *‘certa admiració estètica’*- (99). Vive, en consecuencia, para la *aísthesis* o cultivo y goce de los sentidos, y sabe imaginarse el placer que realmente “sienten” depravados y asesinos, mientras que Gabriel continúa defendiendo, por decirlo así, el canon consolidado: ‘¿Cómo puede tener la transgresión... belleza?’ - *‘Com pot tenir la transgressió... bellesa?’*- (99).

El drama está servido: Gabriel se resiste y, por consiguiente, el Marqués opta –en realidad, no ahora sino desde el principio- por la *empeíria* o experiencia directa. Le dice que quiere que represente un texto suyo, una ‘obra de investigación’ - *‘obra d’investigació’*-, para demostrar, en contra de la tesis de Diderot, que el mejor actor no es ‘aquél que más alejado permanece de su personaje’ - *‘aquell que més allunyat roman*

---

όμολογήσαντας καὶ αἰσχύνῃς καὶ ζημίας ἀπήλλακται... νενομοθέτηται γὰρ ἐπὶ τε τοῖς ὀφθαλμοῖς) (Col. 2) –Diels-Kranz 1966; la traducción es mía.

<sup>15</sup> Véase, p.e.: Martin-Haag, E., 2009; Radica, G., 2008; Robinson, D., 2006; Simpson, M., 2006; Qvortrup, M., 2003.

*del seu personatge*'- y finge 'de una manera cerebral' - '*d'una manera cerebral*'<sup>16</sup>, sino el que, abjurando de determinadas técnicas que dificultan la identificación emocional con el personaje representado, se confunde con él y lo vive intensamente hasta perder 'la conciencia de su propia individualidad' - '*la consciència de la seua pròpia individualitat*'- (102). Esta posición extrema o transgresión de las normas establecidas garantiza la encarnación *stricto sensu* del sentimiento y la emoción en la persona del actor, oponiéndose así a las prescripciones de la fría y decadente razón ilustrada:

‘Os he dicho antes que esta obra no era... una obra similar a las que satisfacen los gustos... decadentes... de nuestra época... Es una adaptación libre de la vida de Sócrates, según la apología de Jenofonte... la historia en sí misma no me interesa demasiado... Podría haber escrito la obra sobre otro personaje, u otra situación... Sócrates es un pretexto... no se trata de su vida... sino de su muerte. El proceso de su muerte... esto es lo que he querido considerar... Lo único que no sabemos de Sócrates –ni de muchos otros personajes- es... el proceso de su muerte... Sentir sin retóricas... constatar en nuestra carne, percibir en la inteligencia... el avance inexorable del hundimiento’. Gabriel: ‘Acompañar al condenado hasta el patíbulo, ¿no es eso?’. Marqués: ‘Pero no sólo eso... Si pudiéramos, por una especie de encantamiento mimético, penetrar en su interioridad, y vivirla, sin dejar de ser a un tiempo nosotros mismos... entonces, ¡qué placer más sublime, qué placer del conocimiento... en una época de racionalismo y de aletargamiento como lo es ahora la nuestra!’.

*‘Us ho he dit abans que aquesta obra no era... una obra semblant a les que satisfan els gustos... decadents... de la nostra època... És una adaptació lliure de la vida de Sòcrates, segons l’apologia de Xenofont... la història en si mateixa no m’interessa massa... Podria haver escrit l’obra sobre un altre personatge, o una altra situació... Sòcrates és un pretext... no es tracta de la seua vida... sinó de la seua mort. El procés de la seua mort... això és el que he volgut considerar... L’única cosa que no sabem de Sòcrates –ni de molts altres personatges- és... el procés de la seua mort... sentir amb ells la seua mort... la nostra pròpia mort... Sentir sense retòriques... constatar en la nostra carn, percebre en la intel·ligència... l’avanç inexorable de l’ensorrament’. Gabriel: ‘Acompanyar el condemnat fins al patíbul, no és això?’. Marqués: ‘Però no únicament això... Si poguéssim, per alguna espècie d’encantament mimètic, penetrar en la seua interioritat, i viure-la, sens deixar de ser ensems nosaltres mateixos... llavors, quin plaer més sublim, quin plaer de coneixement... en una època de racionalisme i d’ensopiment com és ara la nostra!’ (102-3).*

¡Vivir la muerte de otro ser humano! ¿Por ventura sería posible experimentarla sin incumplir el deber más inevitable de todo profesional de la mimesis, es decir, el de fingir, el de actuar imitando? No, no lo es, pero el Marqués abomina de la palabra y la declamación –al fin y al cabo, retórica vacía- y quiere asesinarlas en la persona del actor subministrándole una dosis letal de su veneno preferido: la sensación (*aísthesis*). Quiere contemplar al actor sintiendo él mismo la muerte de Sócrates o, dicho de otro modo, el Marqués quiere practicar un hedonismo radical, tan noético como somático, a fin de dejar en ridículo a una época que idolatra a la Razón, pero que tal vez se reprime o es miedosa incluso -¡la Revolución no ha llegado todavía!- ante sus posibilidades más

---

<sup>16</sup> Cf. con al tesis global de *Paradoxe sur le comédien*, 1995.

extremas. Y, en lo tocante a la acotación que acompaña este plan diabólico, Sirera no la descuida; antes al contrario:

“El Marqués corre las cortinas... y queda al descubierto una especie de ábside, con estrechas ventanas enrejadas, y sin puerta alguna. Los muros son de piedra, sin trabajar. Parece el decorado “teatral” de una prisión de la edad media. En el centro de este espacio... un gran asiento... de piedra, que recuerda un trono real”.

*“El Marquès descorre les cortines ... i hi queda al descobert una espècie d'absis, amb estretes finestres enreixades, i sense cap porta. Els murs són de pedra, sense treballar. Sembla el decorat “teatral” d’una presó de l’edat mitjana. Al centre d’aquest espai... un gran seient... de pedra, que recorda un tron reial” (102).*

Ya vemos que este espacio no es una iglesia, pero a su vez el parecido es innegable. Ni tan sólo el hecho de que, en el centro y bajo una especie de ábside, haya algo semejante a un trono real y no un altar, puede disuadirnos de pensar que estamos a punto de asistir a un sacrificio cruento ofrecido a un Dios severísimo, ni de pensar en el potro de tortura, un motivo bien ajeno al refinamiento decorativo del Rococó, pero que cuadra tanto con el “decorado teatral de una prisión de la edad media” como con las osadías de una mente sádica.

Finalmente, Gabriel se dispone a leer el pasaje de la obra del Marqués. Preferiría no tener que sentarse para poder componer algunas actitudes trágicas, pero el Director –es decir, el Marqués- le recuerda que se supone que está agonizando, y que ni tan sólo le importa, pese a ser tan adicto al realismo, que no vaya vestido a la manera griega. Una vez leída, por tanto, la página indicada y tras un largo silencio, comienza su declamación:

‘Decidme, amigos... Decidme vosotros, que me acompañáis en esta hora terrible... ¿qué se espera de mí... qué actitud me pide la historia que adopte... en mi muerte...? ¿Una actitud heroica y un rostro lleno de serenidad... Una imagen ejemplar...? Pero la historia lo ignora todo sobre la muerte... sobre la muerte de los individuos... la historia rechaza los casos aislados. Generaliza. No quiere saber nada de síntomas, de procesos vitales... Le interesan tan sólo los resultados. ¿Y yo? ¿Qué soy yo, dentro de este mecanismo? Únicamente un mito. Y los mitos no pueden gritar’. (Pausa. El Marqués de modo inconsciente, comienza a negar suavemente con la cabeza, pero Gabriel, que poco a poco se hace con la escena, no llega a advertirlo). ‘Pero quienes mueren son los hombres... Y los hombres mueren entre dolores, entre convulsiones, entre gritos... mueren de una manera miserable... ensucian las sábanas con vómitos de sangre y con excrementos... y tienen miedo... sobre todo eso... tienen miedo... un miedo espantoso... no un miedo religioso a lo que haya más allá... no... es el miedo innominado... el miedo concreto a la concreta muerte de cada uno... porque la muerte es la consagración, es la gran ceremonia del miedo... lo comprendéis?’.

*‘Digueu-me, amics... Digueu-me vosaltres, que m’acompanyeu en aquesta hora terrible... quina cosa s’espera de mi... quina actitud em demana la història que adopte... en la meua mort... Una actitud heroica i un rostre ple de serenitat... Una imatge exemplar... Però la història ho ignora tot sobre la mort... sobre la mort dels individus... la història rebutja els casos aïllats. Generalitza. No vol*

*saber de símptomes, de processos vitals... L'interessen només que les resultes. I jo? Què sóc jo, dins d'aquest mecanisme? Únicament un mite. I els mites no poden cridar'. (Pausa. El Marquès de mode inconscient, comença a denegar suaument amb el cap, però Gabriel, que va a poc a poc, endinsant-se en l'escena, no arriba a adonar-se'n). 'Però els qui moren són els homes... I els homes moren entre dolors, entre convulsions, entre crits'<sup>17</sup>... moren de manera miserable... embruten els llençols amb vòmits de sang i amb excrements... i tenen por... sobretot això... tenen por... una por espantosa... no una por religiosa al que hi haja darrera... no... és la por innominada... la por concreta a la concreta mort de cadascú... perquè la mort és la consagració, és la gran cerimònia de la por... ho compreneu?' (105-106).*

Es posible que, como ha dicho antes, el Marqués defienda posiciones extremas, pero, de momento, sería imposible no percibir en él un grado notable de sensatez. Conocedor como es de los clásicos, parece haber hecho una lectura crítica de la *Apología de Sócrates* de Jenofonte. En ella ha visto demasiada serenidad, demasiada imperturbabilidad –diríamos que casi estoica, si no fuera por el anacronismo evidente-, y ha decidido eliminar la pátina heroica con que el escritor antiguo podría haber ocultado el rostro probablemente más humano del gran maestro de Atenas. El Marqués pertenece al siglo de la diosa Razón y, convertido de hecho en abogado defensor de los héroes de todos los tiempos, sugiere que el Sócrates histórico no pudo ser él mismo, sino que terminó interpretando un papel diseñado por otros; que la actitud heroica, el rostro lleno de serenidad y una imagen ejemplar, los adoptó por orden de la Historia, pero “adoptar” es siempre incorporar algo ajeno, enmascarando –como en el teatro antiguo- su rostro y personalidad reales; que la Historia lo anihiló haciendo abstracción de su realidad como individuo, y lo convirtió en arquetipo falso, en ficción modélica; que lo sometieron a un proceso retrógrado en virtud del cual fue mito antes que persona, convirtiéndose así en “relato” ya fijado, además de ignorar un “yo” que no pudo gritar ni denunciar su falsedad; que fue él quien murió, y no el mito, entre dolores, convulsiones, gritos, vómitos de sangre y excrementos no dignos de ser contemplados y, por consiguiente, poco teatrales (*theâsthai*); que él tuvo miedo y jamás fingió no tenerlo, miedo a un futuro ya más “parafísico” que metafísico, un miedo concreto, personal e intransferible, porque la muerte no es la escenificación teatral de un supuesto triunfo de la serenidad, sino la consagración o la gran ceremonia del hundimiento y la claudicación personales.

Ahora bien, no pensemos que la lectura crítica del Marqués ha supuesto, filológicamente hablando, un salto acrobático sobre el texto de Jenofonte; antes al contrario, el dramaturgo que le da vida, Sirera, ha sabido leer el texto y captar las que podríamos llamar “razones teatrales”, que no filosóficas, del Sócrates que se enfrenta a la muerte, y, después, su revolucionario y sádico Marqués ha transmutado el mito en hombre, restituyéndole la agonía y el miedo de una muerte común. Veamos, pues, en qué términos se defendió Sócrates según Jenofonte:

---

<sup>17</sup> El planteamiento del Marqués contrasta claramente con el que leemos, por ejemplo, en el *Fedón* de Platón (117 d-e), donde, además de la “clásica” serenidad de Sócrates, éste riñe incluso a Critón y Apolodoro por no contener su llanto: “Me sorprende, amigos, que lo hagáis. Fue especialmente por esta razón que mandé salir a las mujeres, para que no hubiera nada fuera de tono. Porque he oído decir que hay que morir con un silencio religioso (ἐν εὐφημίᾳ χρη̅ τελευτᾶν). Así que sed fuertes y guardad silencio’ (ἀλλ’ ἤσυχίαν τε ἄγετε καὶ καρτερεῖτε). Al oír estas palabras nos sentimos avergonzados y no lloramos más” (la traducción es mía siguiendo la edición de Burnet, 1977).

‘Porque, y esto es precisamente lo que más me complace, yo sé que he vivido toda mi vida piadosa y justamente, de tal suerte que, muy satisfecho, he descubierto que quienes conmigo se relacionan opinan lo mismo de mí. Pero ahora, si mi edad avanza, sé que será forzoso que pague los tributos debidos a la vejez, esto es, ver peor, oír menos, aprender con mayor dificultad y olvidar lo que aprendí (νῦν δὲ εἰ ἔτι προβήσεται ἡ ἡλικία, οἶδ’ ὅτι ἀνάγκη ἔσται τὰ τοῦ γήρως ἀποτελεῖσθαι καὶ ὄρα̅ν τε ξείρον καὶ ἀκούειν ἦττον καὶ δυσμαθέστερον εἶναι καὶ ὧν ἔμαθον ἐπιλημονέστερον). Si soy consciente de esta pérdida de facultades y me lo reprocho a mí mismo, ¿cómo podría complacerme’, dijo, ‘vivir todavía? Quizá’, afirmó, ‘también la divinidad por benevolencia me procura no sólo concluir mi vida en la edad adecuada, sino también hacerlo del modo más fácil. En efecto, si ahora soy condenado, es evidente que me será posible tener la muerte que quienes se han ocupado de de esta cuestión juzgan más fácil, la más tranquila para los amigos y la que más añoranza despierta de los difuntos. En efecto, cuando alguien no deja en la mente de los presentes imagen desagradable o enojosa alguna, sino que se consume con el cuerpo sano y el alma vigorosa, ¿cómo no sería por fuerza objeto de añoranza? (ὅταν γὰρ ἄσχημον μὲν μηδὲ δυσχερὲς ἐν ταῖς γνώμαις τῶν παρόντων καταλείπηται (τις), ὑγιὲς δὲ τὸ σῶμα ἔξω καὶ τὴν ψυχὴν δυναμένην φιλοφρονεῖσθαι ἀπομαραίνεται, πῶς οὐκ ἀνάγκη τοῦτον ποθεινὸν εἶναι). Con razón los dioses’, dijo, ‘se han opuesto a que examinara mi discurso, cuando me parecía que había que buscar una escapatoria de la forma que fuere. Porque, si lo hubiese conseguido, es evidente que debería haber estado dispuesto, en lugar de poner fin ya a mi vida, a morir con dolor por causa de las enfermedades o de la vejez, en la que confluyen todas las molestias, y falta en extremo de alegrías (εἰ γὰρ τοῦτο διεπραξάμην, δῆλον ὅτι ἡτοιμασάμην ἂν ἀντὶ τοῦ ἤδη λῆξαι τοῦ βίου ἢ νόσοις ἀλγυνόμενος τελευτῆσαι ἢ γήρα, εἰς ὃ πάντα τὰ χαλεπὰ συρρεῖ καὶ μάλα ἔρημα τῶν εὐφροσυνῶν) (caps. 5-9)... Pero, no porque muero injustamente, he de tener peor opinión de mí mismo, ya que esta vergüenza no recae sobre mí sino sobre quienes me han condenado. Pero, además, me consuela también Palamedes, que murió de un modo similar al mío, ya que todavía hoy es tema de himnos más bellos que los dedicados a Odiseo que le dio muerte injustamente’ (cap.26)... “Después de decir estas cosas, salió muy en concordancia con sus palabras, sereno de rostro, actitud y paso” (παραμυθεῖται δ’ ἔτι με καὶ Παλαμῆδης ὁ παραπλησίως ἐμοὶ τελευτήσας· ἔτι γὰρ καὶ νῦν πολὺ καλλίους ὕμνους παρέξεται Ὀδυσσέως τοῦ ἀδίκως ἀποκτείναντος αὐτόν... Εἰπὼν δὲ ταῦτα μάλα ὁμολογουμένως δὴ τοῖς εἰρημένους ἀπήει καὶ ὄμμασι καὶ σχήματι καὶ βαδίσματι φαιδρός) (cap. 27)<sup>18</sup>.

Pues bien, seamos un poco incisivos: ¿por ventura no es el mismo Jenofonte quien nos muestra un Sócrates notablemente preocupado por la imagen que ha de legar a las generaciones futuras? En efecto, no ha de ser ni desagradable, ni enojosa, la que precisamente retendrían los ojos de quienes le vieran morir viejo y atormentado por todo tipo de dolores. Por tanto, el hecho de que se negara a pensar en escapatoria alguna, ¿acaso no implica que, en un cierto sentido, se inclinó por una muerte “teatral” o digna de ser contemplada (*theâsthai*)? Sin duda fue coherente consigo mismo y con

<sup>18</sup> La traducción es mía siguiendo la edición de E. C. Merchant, 1971.

su trayectoria anterior, pero tuvo también en cuenta el futuro y la posibilidad de recibir himnos como Palamedes. Ergo, jamás sabremos si, menos preocupado por la representación, habría aceptado legarnos otra imagen, la del Sócrates anciano, tan suya como la de épocas mejores, y tal vez más auténtica por haber asumido las lacras inherentes al efecto del paso del tiempo en el cuerpo humano. O, si queríamos incluso recuperar ahora la tesis de Antifonte antes mencionada: ¿por ventura aquella serenidad majestuosa ante la muerte fue adoptada también pensando en ojos ajenos?

Por otra parte, el Marqués había mantenido que la historia en sí misma no le interesaba excesivamente, y que podría haber escrito sobre otro personaje u otra situación, pero a mi entender esto es menos cierto de lo que parece. El ejercicio iconoclasta que hemos leído, lo puede practicar con Sócrates como personaje destacado de una Tradición Griega secular que Occidente ha sometido a todo tipo de valoraciones, incluida naturalmente la ética –a menudo negativa: la esclavitud, la misoginia, etc. Pero, ¿podría haber hecho lo mismo, por ejemplo, con la agonía de Cristo en el Calvario? Quienes la narran, y por razones obvias, ni quieren ni pueden obviar el dolor, la angustia y la pasión inherentes al acto redentor –‘Padre, Padre, ¿por qué me has abandonado?’-, pero, sin negarlos, no lo tendría fácil quien osara mantener que, en vista de la situación, en los textos podríamos detectar acaso un exceso de serenidad y majestad en el Dios “hombre”. Y, si lo planteo, es porque, después de este Sócrates de Jenofonte, quizá merezca la pena recordar que Oscar Wilde, gran esteta, intelectual y admirador sincero de la figura de Cristo y de su audacia reformadora, lo valoró igualmente, y mucho, como artista, como aquél que pensó también en la posibilidad de legarnos –y para Wilde esto no era motivo de escándalo sino todo lo contrario-, un icono valioso o, si cumple decirlo aplicándolo a lo que ahora nos ocupa, habría percibido el aspecto positivo que para su misión tendría la naturaleza no diremos teatral pero sí iconográfica de su muerte:

“Para el artista, la expresión es la única forma de poder concebir la vida... Y sintiendo, con la naturaleza artística de alguien para quien el sufrimiento y la aflicción eran formas mediante las cuales podía llevar a término su concepción de la belleza, que una idea no tiene valor alguno hasta que se encarna y deviene imagen, él mismo se convierte en la imagen del hombre que sufre, y como tal ha fascinado y dominado el arte de una manera que jamás ha conseguido ningún dios griego”.

*“To the artist, expression is the only mode under which he can conceive life at all... And feeling, with the artistic nature of one to whom suffering and sorrow were modes through which he could realise his conception of the beautiful, that an idea is of no value till it becomes incarnate and is made an image, he made of himself the image of the Man of Sorrows, and as such has fascinated and dominated art as no Greek god ever succeeded in doing” (171)<sup>19</sup>.*

Cerremos, sin embargo, este paréntesis y recordemos que, después de la declamación, el actor espera el veredicto del autor, y éste, pese a haber renegado antes del racionalismo de su época –pero, en el fondo, bebiendo de él- comete el error de practicarlo, de manera que Gabriel puede rebatirle con un ejercicio impecable de lógica elemental:

---

<sup>19</sup> La numeración entre paréntesis corresponde a *O. Wilde. De Profundis and Other Writings*. London: Penguin Classics, 1986 (la traducción es mía).

Marqués: ‘Vuestra manera de interpretar no llega a transmitir lo que le sucede al personaje... ¿Cómo puedo comprender cuando no puedo sentir?... Lo que quiero decir... es que Vos no podéis representar de manera correcta lo que no habéis experimentado jamás... de una manera directa y personal. Porque Vos jamás os habéis estado muriendo... de verdad’. Gabriel: ‘Si me hubiera estado muriendo, me habría muerto, y entonces no podría hacer teatro... Los muertos de cada noche sobre el escenario, resucitan al acabar la función. Las obras de teatro se repiten, de esta forma, una y otra vez’.

Marquès: *‘La vostra manera d’interpretar no arriba a transmetre allò que succeeix al personatge... Com puc comprendre, quan no puc sentir?... El que jo vull dir... és que vós no podeu representar de manera correcta allò que no heu experimentat mai... d’una manera directa i personal. Perquè vós mai no us heu estat morint... de veres’.* Gabriel: *‘Si m’hagués estat morint, m’hauria mort, i aleshores no podria fer teatre... Els morts de cada nit sobre l’escenari, ressusciten en acabar-s’hi la funció. Les obres de teatre es repeteixen, d’aquesta forma, un cop i un altre’* (106-107).

Y, dado que el Marqués querría hacer de su obra ‘un ejemplar único - *‘un exemplar únic’* - como sus cuadros, pero una vez más el profesional sabe rebatirlo precisándole que ‘una representación teatral no se puede enmarcar como un cuadro ni colocar en un estante’ - *‘una representació teatral no es pot emmarcar com un quadre ni col·locar en un prestatge’* - (107), decide desenmascarar tanto su juego como a sí mismo. Gabriel siente un malestar y el Marqués conoce la causa: el vino de Chipre que le ha ofrecido, ya que está llevando a cabo una ‘experiencia de fisiología aplicada a la técnica del actor’ - *‘experiència de fisiologia aplicada a la tècnica de l’actor’* -, es decir, le hace creer que lo ha envenenado. ¿Con qué excusa? Con la de querer ‘saber’ (109) más allá de la fría y racional actitud de “contemplar” lo representado por un actor también frío y racional; o, dicho de otro modo, triunfando sobre las convenciones sociales de la Tragedia Barroca. Gabriel ve ahora confirmada su intuición anterior: ‘Vos sois un asesino... ¡Estáis loco! ¡Sois un monstruo! - *‘Vós sou un assassí... Esteu boig! Sou un monstre!’* - (109), pero el Marqués lo niega:

‘¡No soy un asesino! ¡Soy un científico! ¡La estética es una ficción, y yo no puedo soportar lo que no es de veras! ¡Lo único que me interesa es el estudio del comportamiento humano! Los seres humanos son cosas reales, cosas vivas, y este estudio produce en mí mayor placer que todas vuestras obras de teatro... ¡Ahora sí tenéis miedo!... ¡es auténtico! ¡Sabéis que vais a morir... de la misma manera que mi personaje! ¡La ficción se retira, vencida por la realidad! ¡Ya no hay dos visiones del mundo y de las cosas! ¡Una visión tan sólo... única, la verdad! ¡La verdad por encima de todos los sentimientos y de todas las convenciones sociales...!’.

*‘No sóc un assassí! Sóc un científic! L’estètica és una ficció, i jo no puc suportar allò que no és de veres! L’únic que m’interessa és l’estudi del comportament humà! Els sers humans són coses reals, coses vives, i aquest estudi produeix en mi major plaer que totes les vostres obres de teatre... Ara sí que teniu por!... és autèntica! Sabeu que aneu a morir... de la mateixa manera que el meu personatge! La ficció es retira, vençuda per la realitat! Ja no hi ha dues visions del món ni de les coses! Una visió tan sols... única, la veritat! la veritat per damunt de tots els sentiments i de totes les convencions socials...!’* (109-110).

Siendo como es sádico, el Marqués le enseña el antídoto y opta por el chantaje más extremo: debe declamar de nuevo el pasaje anterior y ‘ha de ser vuestra mejor actuación... Si no me gusta... no os daré el antídoto’ -‘*ha de ser la vostra millor actuació... Si a mi no m’agrada... no us donaré l’antídot*’- (111), de manera que tiene que renunciar, ahora sí, a toda la contención, equilibrio, envanecimiento y afectación propios de la representación de las tragedias barrocas. En efecto, es la hora de los nervios, la tensión, el salvajismo, el sacrificio, la ausencia de afectación, la lucha contra la propia naturaleza; es la hora de la naturalidad, del sentimiento, del vitalismo, del ritmo, del cuerpo y del sudor. Una vez más, la acotación del dramaturgo deviene casi más esencial que el mismo drama:

“Los nervios en tensión... incluso los gestos más mínimos y más insignificantes se ven animados por un deseo salvaje de trascender las miserias presentes del actor, y elevarlas a la categoría de un gran rito de sacrificio, ofrecido a las implacables categorías de una belleza suprema y sin afectaciones. Actuando contra él mismo, contra su propia naturaleza, contra sus convicciones y experiencia artística, Gabriel se entrega en cuerpo y espíritu a la búsqueda de unas entonaciones vibrantes y, al mismo tiempo, llenas de humildad, completamente alejadas de las formulaciones retóricas que usó en la primera lectura del fragmento de la obra. Su actuación resulta tan natural, tan sentida, que parece, por contraste, artificiosa. Habla muy lentamente, escuchando los silencios, dejándose arrastrar por su propio ritmo vital, maravillosamente compenetrado con su personaje... El Marqués, anhelante, contiene la respiración, mirando con avidez el rostro del actor. Gruesas gotas de sudor comienzan a bañar la frente de los dos hombres”.

*“Els nervis en tensió... fins i tot els gestos més mínims i més insignificants es veuen animats per un desig salvatge de transcendir les misèries presents de l’actor, i elevar-les a la categoria d’un gran ritus de sacrifici, ofrenat a les implacables categories d’una bellesa suprema i sense afectacions. Actuant contra ell mateix, contra la seua pròpia naturalesa, contra les seues conviccions i la seua experiència artística, Gabriel es lliura en cos i esperit a la recerca d’unes entonacions vibrants i, alhora, plenes d’humilitat, completament allunyades de les formulacions retòriques que va emprar en la primera lectura del fragment de l’obra. La seua actuació resulta tan natural, tan sentida, que sembla, per contrast, artificiosa. Parla molt lentament, escoltant els silencis, deixant-se arrossegar pel seu propi ritme vital, meravellosament compenetrat amb el seu personatge... El Marquès, anhelant, conté la respiració, esguardant amb avidesa el rostre de l’actor. Gruixudes gotes de suor comencen a amaran el front dels dos homes”* (112).

Este Marqués no es en verdad Jenofonte; no le basta insinuar que Sócrates conjugó mucha serenidad y algo de “teatro”; quiere asesinar lo que su mente singular no sabe ver sino como una gran mentira o ficción; el Sócrates histórico y su muerte dignísima. Tampoco quiere tener remordimiento alguno; antes al contrario, ha conseguido que su *lógos* transido de realismo se haga carne en la persona del actor y, segundo tras segundo, quiere gozar de un espectáculo único. El actor ha aceptado entrar en su juego porque conserva todavía la esperanza de salvarse, pero, cuando el director practica un hedonismo tan radical, es imposible darle completa satisfacción. El Marqués le ha hecho beber un antídoto que no lo es; ha hecho presión sobre una moldura de la pared

para que del techo baje una gran reja que lo rodee, y, después, le comunica que de nuevo le ha decepcionado, comunicándole su sentencia:

‘Yo no os he dado ningún antídoto, Gabriel. Todo lo contrario. Os acabo de envenenar... Yo no os he dicho que aquel vino... estuviera envenenado... Eso lo habéis supuesto Vos... El único veneno verdadero, el único veneno mortífero, contra el cual, os lo juro, no existe antídoto conocido alguno, es el que acabáis de tomar hace un momento... Vuestro tiempo se ha acabado, y ahora ya no podéis decidir sobre vuestra existencia, ni sobre vuestros actos. La muerte os esclaviza. Os ha cerrado en su prisión... y se ha encargado de asegurar bien las puertas... de ahora en adelante, el curso de vuestra agonía deviene peligroso... Y yo deseo poder contemplarlo tranquilamente, sin tener que preocuparme por mi seguridad’.

*‘Jo no us he donat cap antídot, Gabriel. Tot el contrari. Us acabe d’enverinar... Jo mai no us he dit que aquell vi... estigués emmetzinat... Això ho heu suposat vos... L’únic verí vertader, l’únic verí mortífer, contra el qual, us ho jure, no existeix cap antídot conegut, és el que acabeu d’aprendre fa un moment... El vostre temps s’ha acabat, i ara ja no podeu decidir sobre la vostra existència, ni sobre els vostres actes. La mort us esclavitza. Us ha tancat en la seua presó... i s’ha curat d’assegurar-ne bé les portes... d’ara en avant, el curs de la vostra agonia esdevé perillós... I jo desitge poder contemplar-lo tranquil·lament, sense haver de preocupar-me per la meua seguretat’ (114-15).*

Por obra y gracia de una especie de diabólica transubstanciación o, como dijera antes, por un “encantamiento mimético”, el cuerpo y la persona toda del actor se convertirá en el cuerpo del único Sócrates que el Marqués es capaz de concebir: el Sócrates doliente, auténtico reverso de un mito falso. Es un asesino por partida doble: mata personas y ficciones, mata al actor y mata el teatro, para entronizar a su vez la Realidad. Se ha adelantado a la Revolución, pero hijo genuino de su siglo, no advierte que su experimento también está contaminado de frío racionalismo: ‘No es una representación lo que vais a ofrecerme. Es una realidad. ¿Lo comprendéis? La única manera de mostrar satisfactoriamente la propia muerte... es... cuando morís de veras’ - *‘No és una representació el que aneu a oferir-me. És una realitat. Ho compreneu? L’única manera d’amostrar satisfactòriament la pròpia mort... és... quan moriu de veres’*- (116).

Poco importa; al fin y al cabo triunfa sobre su víctima: Gabriel se ha dormido por efecto de la primera droga, pero pronto despertará y, entonces, ‘el veneno, el veneno verdadero’ - *‘el verí, el verí vertader’*-, ‘poco a poco comenzará a actuar sobre vuestro organismo... muy lentamente... durante algunas horas, y de manera dolorosa’ - *‘a poc a poc començarà a actuar sobre el vostre organisme... molt lentament... durant algunes hores, i de manera dolorosa’*- (116). El Marqués se ha rendido a la Realidad y ha asesinado el Teatro; conserva, empero, el hábito del rito y, finalmente, se autoengaña cumpliéndolo:

‘Respetemos las formas y las convenciones de nuestro arte. Vayamos, pues, a tomar asiento. Y ahora... permitidme que calle ya. Acaba de alzarse el telón. Suena una música muy dulce de violines invisibles. El escenario luce con la luz de los candelabros, y el actor principal, vestido de ceremonia, se prepara para hacer una entrada dramática... Ah, qué momento tan sublime, esta espera... Qué ansiedad tan grande puede concentrarse en estos pocos segundos que preceden al

primer parlamento... Pero callemos... Los espectadores hemos de permanecer quietos en los asientos... respetemos todos los ritos. Callemos, hemos de guardar silencio. Esta noche es una noche de estreno, y la función va a empezar... ahora mismo’.

*‘Respectem les formes i les convencions del nostre art. Anem-hi, doncs, a seure. I ara... permeteu-me que deixi de parlar. Acaba d’alçar-se el teló. Sona una música molt dolça de violins invisibles. L’escenari llueix amb la llum de canelobres, i l’actor principal, vestit de cerimònia, es prepara per fer-hi una entrada dramàtica... Ah, quin moment més sublim, aquesta espera... Quina ansietat tan gran pot concentrar-se en aquest pocs segons que precedeixen el primer parlament... Però callem... Els espectadors hem de romandre quiets en els seients... respectem tots els ritus. Callem. hem de guardar silenci. Aquesta nit és una nit d’estrena, i la funció va a començar... ara mateix’ (116-17).*

Teatro dentro del teatro. En suma, Rodolf Sirera nos administra con su drama una dosis extrema de sadismo para que reflexionemos sobre los límites de la ficción teatral en general y sobre sus excesos en particular. A raíz de la representación del *Verí del teatre* en el teatro Poliorama de Barcelona, Rodolf Sirera dejó escrito en el programa:

“Decía mi padre que lo peor del teatro no era sólo la vida desordenada de los artistas... sino, sobre todo, el hecho de que, cuando comemos la fruta prohibida, no hay poder humano alguno que nos permita resistirnos a su perversa seducción... ¿Y qué resulta más perverso en el teatro que el hecho mismo del teatro, la ficción... el acto de fingir ante el espectador, ahora y aquí? Ésta es la razón por la que, en mi teatro... planea... esta obsesión por el juego dramático, sus límites y reglas... He escrito... obras que eran representaciones, biografías dramáticas de actores imaginarios... piezas irrepresentables que ponían en duda la existencia del espectador o su ubicación en el espacio... el tema es siempre el mismo: la seducción de la perversidad. Fingir, mentir, vivir. Sólo la muerte es la única verdad. Sólo la muerte impone límites. Y únicamente en el teatro la muerte, la verdad objetiva, es traicionada. Quizá en ninguna otra obra como en *El verí del teatre* este discurso teórico de desarrolla de una manera tan armónica... El concepto de ficción y realidad que usan Gabriel y el Marqués se enfrentan a los pocos minutos de comenzar la obra y... son puestos en cuestión... como instrumento de conocimiento, como métodos de delimitación de una realidad objetiva –si en verdad existe alguna-, para acabar negando cualquier posibilidad de comprensión de la realidad misma... No podrá... saberse jamás si el experimento ha tenido lugar. La muerte será... la única realidad segura. A convertir en acto esta potencialidad... se habría apresurado... el autor, si esta posibilidad no le hubiera sido negada por otras convenciones, que no son precisamente las que rigen la escena. Hay un punto donde el autor, como su personaje, debe detenerse. Justo aquél en que el veneno que ambos se han administrado empieza a manifestar, inapelablemente, sus efectos”.

*“Deia mon pare que la pitjor cosa del teatre no era només la vida desordenada dels artistes... sinó, sobretot, el fet que quan hom tasta la fruita prohibida no hi ha cap poder humà que el permeti resistir-se a la seva perversa seducció... ¿I quina cosa resulta més perversa en el teatre que el mateix fet del teatre, la ficció... l’acte de fingir davant l’espectador, ara i ací? Per això, en el meu teatre... planeja... aquesta obsessió pel joc dramàtic, els seus límits i regles... He escrit... obres que eren representacions, biografies dramàtiques d’actors*

*imaginariis... peces irrepresentables que posaven en dubte l'existència de l'espectador o la seva ubicació en l'espai... el tema n'és sempre el mateix: la seducció de la perversitat. Fingir, mentir, viure. Només la mort és l'única veritat. Només la mort imposa límits. I únicament en el teatre la mort, la veritat objectiva, resulta traïda. Potser en cap altra obra com El verí del teatre aquest discurs teòric es desenvolupa d'una manera tan harmònica... El conceptes de ficció i realitat que empren Gabriel i el Marquès s'enfronten als pocs minuts de començar l'obra i... són posats en qüestió... com a instrument de coneixement, com a mètodes de delimitació d'una realitat objectiva –si és que n'existeix cap-, per acabar negant qualsevol possibilitat de comprensió de la mateixa realitat... No podrà, doncs, saber-se mai si l'experiment s'ha arribat a realitzar. La mort serà... l'única realitat segura. A convertir en acte aquesta potencialitat... s'hagués apressat... l'autor, si aquesta possibilitat no li hagués estat negada per altres convencions, que no són precisament les que regeixen l'escena. Hi ha un punt on l'autor, com el seu personatge, s'ha de detenir. Just aquell on el verí que tots dos s'han administrat comença a manifestar, inapel·lablement, els seus efectes”.*

Para ilustrar, pues, los excesos de la ficción teatral, ha elegido la Tragedia Barroca Francesa y ha creado un marqués que asegura querer “ajusticiarla” en la persona de uno de sus actores reconocidos. Siendo como es noble, cuando muy pronto llegue la Revolución, quizá morirá en la guillotina; al fin y al cabo, es muy consciente de que ‘se puede acceder de la miseria al poder, o del poder a la miseria’- ‘*es pot accedir de la misèria al poder, o del poder a la misèria*’- (94). El actor ha sospechado incluso que se ha suscrito a escondidas a la Enciclopedia, pero el intelecto del marqués va más allá de los márgenes paradójicamente estrechos que la diosa Razón de los ilustrados deja a sus pulsiones sin freno. Y, sobre todo, la tragedia experimental que ha escrito ni sigue la preceptiva aristotélica ni, mucho menos aún, aumenta su rigor –lo que sí hizo la Tragedia Barroca-, sino que la desprecia y combate. O, dicho de otro modo, si la *Poética* del filósofo de Estagira mantiene que la “la tragedia es... imitación de una acción seria y completa... donde la representación descansa en la acción y no en la narración, y por medio de la compasión y el temor logra la purificación de pasiones semejantes” (ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης... δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν)<sup>20</sup>, en su caso y como espectador singular – *stricto sensu* ahora- descartará el miedo y la compasión como señales inequívocas de decadencia y pereza intelectuales, lanzándose a los brazos de *Hedoné*, del Placer con mayúsculas.

Y he aquí que, una vez más, un dramaturgo contemporáneo occidental como Sirera abre el baúl de grandes personajes de la Antigüedad grecorromana y en él halla Sócrates más la tradición de su muerte dignísima. Tan sólo resta ubicarlos –lo hemos visto ya- en el marco cultural apropiado, y, sin olvidar que el objetivo es reflexionar sobre los límites de la ficción teatral, convertirlos en el núcleo de una oposición binaria hipercaracterizada<sup>21</sup>: A) ilustración; Diderot; Rococó; Tragedia Barroca; Racine; colocación de la voz, composición de actitudes trágicas y todo tipo de convenciones; versificación y vocabulario de uso no corriente; actuación; representación; ficción;

<sup>20</sup> Cap. VI 2-3, Kessel, R. 1968; la traducción es mía.

<sup>21</sup> Sobre la dramaturgia de Rodolf Sirera, véase, p. e.: Gallen, E., 1999; Benet i Jornet, J. M., 1982; Rosselló, R. X., 1999 y 2009; Pérez, R., 1998. Y sobre el teatro en Valencia: Enrique, H., 2000; Carbó, F., 1997; Palomero, J., 1995; Sirera, J. Ll., 1981.

mentira; gustos decadentes; racionalismo y aletargamiento, etc., y B) revolución sádica; realidad; naturalidad; verdad; sentimiento; fin de la retórica; cultivo no contenido de las sensaciones; transgresión de las normas establecidas; fisiología; seres humanos peores que las fieras salvajes; crueldad; abandono de las convenciones sociales; envidia de los depravados y asesinos; investigación; experimentación; emoción; extremismo; intensidad; exposición abierta de las miserias, angustias, miedos y deseos inconfesables; veneno; asesinato, etc.

Al público del *Verí del teatre* -y, naturalmente, a los lectores-, les corresponde emitir su veredicto.

No obstante, a mi juicio sería imperdonable concluir este trabajo sin hacer mención de la llamada “función social” del teatro, muy perceptible por lo demás en las obras de Rodolf Sirera, concebidas a menudo para acicatear las mentes y despertar las conciencias –*La caverna*, inspirada en la conocida imagen o icono (*eikón*) de Platón sería un ejemplo emblemático<sup>22</sup>. Después de asistir, por tanto, a la representación del *Verí del teatre* y de reflexionar sobre su contenido teórico, nuestra mente debería ser capaz de identificar también -o tal vez descubrir por primera vez- los excesos de la ficción, aquellos que crean falsedades indeseables –*lato sensu*- y con las que convivimos día tras día. En realidad, éste podría ser un ejercicio colectivo, pero, en estos momentos, dada la soledad evidente de quien redacta un escrito para reivindicar su autoría, sólo puedo aspirar a que la reflexión personal sea perfectamente transferible a los que tengan la amabilidad de leerme. Pues bien, a raíz de esta clara provocación intelectual que es *El verí del teatre*, he pensado, por ejemplo:

a) en la ocultación sistemática de sentimientos, miedos y angustias de todo tipo bajo máscaras, que protegen en ocasiones y falsean en muchas otras, mientras que las personas deberían por el contrario abrirse y mostrarse –siguiendo, además, los dictados de la Psicología moderna- en un mundo capaz de asumir a su vez las limitaciones humanas, descartando así ideales de perfección a menudo generadores de frustraciones –y ya que ahora hablamos de teatro, no me resisto a hacer mención, por ejemplo, del papel de la máscara en los dramas de Eugene O’Neill y, concretamente, en *Mourning Becomes Electra*;

b) en la fascinación ejercida por la espectacularidad en eventos muy diversos – musicales, religiosos, deportivos, etc.-, un fenómeno que, a mi entender, se consolida día tras día en la sociedad contemporánea, con escenarios de dimensiones enormes, acompañamientos musicales impactantes, grandes pantallas con todo tipo de imágenes y mensajes, etc., quizá idóneos por su teatralidad para emocionar y seducir al público, pero perfectos también para alejarlo de la esencia de lo que en aquel momento lo congrega;

d) en la Historia, una ciencia convertida tantas veces a lo largo de los siglos en majestuosa representación escrita –y, por tanto, teatral en un cierto sentido- de falsos heroísmos y gestas que no lo fueron, por no hablar del olvido sistemático e intencionado de los verdaderos protagonistas y víctimas de los hechos históricos, es decir: hombres y mujeres inadjetivados –sobre todo mujeres-, niños y ancianos, todos ellos condenados a ser nada, a no tener papel alguno digno de mención;

e) en la misma Antigüedad Clásica, Grecia y Roma -Roma tal vez con más frecuencia e intensidad-, a menudo recreadas en el cine como un gran espectáculo arquitectónico digno de ser contemplado y admirado –teatral, pues- pero llevado a extremos tales que,

---

<sup>22</sup> Véase, p. e.: Gilabert, P., 1999.

aunque sea por reacción, nos llevan a aplaudir, por ejemplo, la clara voluntad de Pasolini de no reproducir arqueográficamente el mundo de su *Edipo re* y su *Medea*.

Sin duda la lista podría ser larga, pero el objetivo principal de este trabajo era otro y creo modestamente haberlo cumplido

### Referencias bibliográficas completas:

- . Ballstadt, Kurt P. A. *Diderot: natural philosopher*. Oxford: Voltaire Foundation, 2008.
- . Beaudouin, Valérie. *Mètre et rythmes du vers classique: Corneille et Racine*. Paris: Champion, 2002.
- . Benet i Jornet, J. M. "Introducció a R. Sirera" a *Plany en la mort d'Enric Ribera*. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- . Blanc, André. *Racine, trois siècles de théâtre*. Paris: Fayard, 2003.
- . Burnet, J. *Platonis Opera*, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1900, rpr. 1977.
- . Carbó, F. *El teatre en la posguerra valenciana (1939-1962)*. València: Quaderns 3i4, 49. Eliseu Climent, 1997.
- . Couprie, Alain. *La tragédie racinienne*. Paris: Hatier, 1995.
- . Delmas, Christian. *La tragédie de l'âge classique (1553-1770)*. Paris: Seuil, 1994.
- . Diderot, D. *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Hermann, 1995.
- . Diels, H.-Kranz, W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, fr. B 44, 6<sup>th</sup> edn. Berlin: Weidmann, 1951, rpr. Dublin / Zurich, 1966 (Antiphont. Papiir d'Oxirrinc XI, n. 1364 ed. Hunt).
- . Duflo, Colas. *Diderot philosophe*. Paris: Champion, 2003.
- . Enrique, H. *Trenta anys de teatre valencià*. Alzira: La Tarumba Teatre 6, Bromera, 2000.
- . Forestier, Georges. *Jean Racine*. Paris: Gallimard, 2006.
- . Gallen, E (et al.). *Aproximació al teatre de R. Sirera*. Alzira: Col·lecció La Tarumba Teatre, 5. Bromera, 1999.
- . Gilabert, P. "Tot sortint de la caverna per cerca la vida (lectura classicitzant de *La caverna* de Rodolf Sirera)". *Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*. Barcelona, 1999, pp.119-138.
- . Gossip, Christopher J. *An introduction to French classical tragedy*. Totowa, N.J.: Barnes & Noble, 1981.
- . Gregory, Mary Efrosini. *Freedom in French Enlightenment thought*. New York; Oxford: P. Lang, 2010.
- . Highet, Gilbert. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1951.
- . Kessel, R. *Aristoteles de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press, 1965, rpr. 1968.
- . Louvat, Bénédicte. *La poétique de la tragédie classique*. Paris:SEDES, 1997.
- . Martin-Haag, Eliane. *Rousseau ou la conscience sociale des lumières*. Paris: Champion, 2009.
- . Merchant, E. C. *Xenophontis Opera Omnia*, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1971.
- . McMahan, Elise Noël. *Classics incorporated: cultural studies and seventeenth-century French literature*. Birmingham (Alabama): Summa, 1998
- . Morley, John. *Diderot and the encyclopædists*. London: Macmillan, 1914.
- . Niderst, Alain. *Le travail de Racine: essai sur la composition des tragédies de Racine*. Saint-Pierre-du-Mont: Eurédit, 2001.
- . Niderst, Alain. *Racine et la tragédie classique*. Paris: PUF, 1978

- . Ogée, Frédéric & Anthony Strugnell (eds.). *Diderot and European culture*. Oxford: Voltaire Foundation, 2006.
- . Palomero, J. *D'Eduard Escalante a Rodolf Sirera: perspectiva del teatre valencià modern*. València: Tabarca, 1995.
- . Péliissier, Gérard. *Étude sur la tragédie racinienne*. Paris: Ellipses-Marketing, 1995.
- . Pérez, R. *Guia per recórrer R. Sirera*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1998.
- . Proust, Jacques. *Diderot et l'Encyclopédie*. Paris: Armand Colin, 1967.
- . Quintili, Paolo. *Matérialismes et Lumières : philosophies de la vie, autour de Diderot et de quelques autres, 1706-1789*. Paris: Champion, 2009.
- . Qvortrup, Mads. *The political philosophy of Jean-Jacques Rousseau: the impossibility of reason*. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- . Racine, Jean. *Racine. Ouvres Complètes I, Théâtre – Poésies*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris. Éditions Gallimard, 1950.
- . Radica, Gabrielle. *L'histoire de la raison: anthropologie, morale et politique chez Rousseau*. Paris: Champion, 2008.
- . Riquer, Comas, Molas. *Història de la Literatura Catalana* 11. Barcelona: Ariel, 1988, pp. 417-19.
- . Robinson, David. *Introducing Rousseau*. Thriplow: Icon, 2006.
- . Rohou, Jean. *La tragédie classique: 1550-1793*. Paris: SEDES, 1996.
- . Rosselló, Ramon X. *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. València / Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pp. 198-240.
- . Rosselló, Ramon X. Estudio preliminar a la edición de *L'Assassinat del doctor Moraleda y El verí del Teatre* de Rodolf Sirera. Barcelona: Edicions 62 (Educació, número 41), 2009.
- . Rousset, Jean. *Circe y el pavo real: la literatura del barroco en Francia*. Barcelona: Acanalado, 2009.
- . Sayer, John. *Jean Racine: life and legend*. Oxford: Peter Lang, 2006.
- . Simpson, Matthew. *Rousseau's theory of freedom*. London: Continuum, 2006.
- . Sirera, J. Ll. *Passat, present i futur del teatre valencià*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1981.
- . Sirera, Rodolf. *L'assassinat del doctor Moraleda. El verí del teatre*. Els llibres de l'Escorpí. Teatre. El Galliner 47. Barcelona: Edicions 62, 1978.
- . Stark, Sam. *Diderot: french philosopher and father of the encyclopedia*. New York: Rosen Publishing Group, 2006.
- . Trousson, Raymond. *Denis Diderot, ou, Le vrai Prométhée*. Paris: Tallandier, 2005.
- . Weisgerber, Jean. *Le rococo: Beaux-arts et littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.